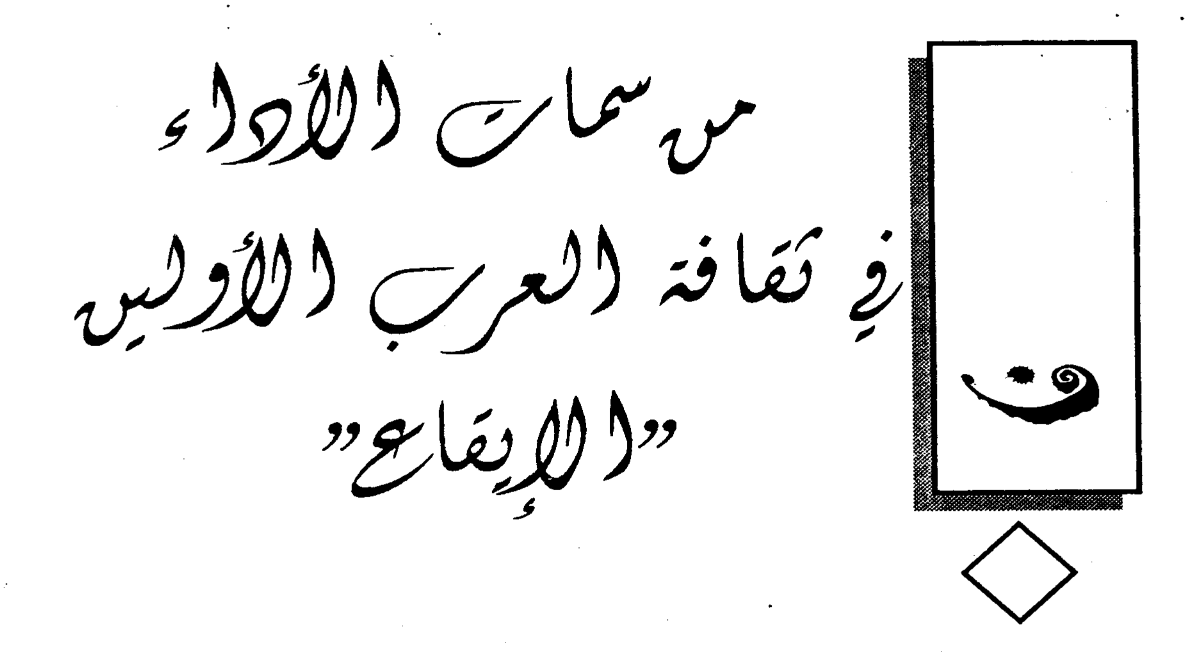


بلقاسم بلعرج

لقد ثبت علميا أن حاسة السمع لدى الإنسان أهم الحواس الخمس في عمليتي الإدراك والتواصل لا مع غيره فحسب وإنما مع الكون كله الذي يمتلئ بآلاف الأصوات ليلا ونهارا ، وأنها الحاسة التي لا تتوقف عن العمل حتى في حالة نوم الإنسان[١].

ومن ثم فإنها ليست آلة لإدراك المحسوسات من الأصوات فقط وإنما لإدراك المعقولات من المعاني أيضا؛ فقد نابت عن العقل في بعض الأحيان في قبول الأشياء ورفضها، نحو قوله تعالى: "قالوا سمعنا وعصينا وأُشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم"[٢]. وقوله تعالى: "من إلهٌ غير الله يأتيكم بضياء أفلا تسمعون"[٣].

تعني كلمة السمع في هاتين الآيتين فهم الكلام وعقله ثم ما ينتج عنه من تصرف ورد فعل بعد ذلك. ومنه يتبين أن السمع ما وقر في الأذن مما يسمعه الإنسان، وما وقر في العقل مما يفهمه كذلك، فصار بذلك الوسيلة الرئيسة لتلقي العلم واكتساب اللغة، ولا يخفى أن اللغة العربية جمعت سماعا عن الأعراب من قبل الرواة واللغويين، ولعله لأجل ذلك عده – أي السمع – ابن خلدون أبا الملكات اللسانية[٤].

إننا بالسمع ندرك الدور المهم والمؤثر للصوت في حياتنا؛ به نعيش وعليه نعيش. ولا أدل على ذلك من المعلمين والمقرئين والمذيعين والممثلين والمطربين والباعة الجوالين ومن في منزلتهم[٥].

لقد توصل الدارسون إلى أن عملية التواصل التي تعتمد على الكلام تستهلك حوالي ٧٠٪ من وقت الإنسان الذي يقضيه متكلما ومستمعا، وأن هذه العملية لا تقتصر على ما نقول فقط وإنما كيف نقول أيضا[٦]، و هو ما يعني أن كيفية الأداء الصوتي الكلامي تسهم إلى حد كبير في تحديد مفهوم الرسالة اللغوية[٧]، لأن الأذن تنفعل بكل ما تسمع وتتفاعل معه إن إيجابا أو سلبا، من ذلك مثلا قول الذلفاء[٨] عندما سمعت صوت سنان[٩]:

ألا رب صوت رائع من مشوه * قبيح المحيا واضع الأب والجد
يروعك منه صوته ولعله * إلى أمة يعزى معا وإلى عبد[١٠]

وآكد دليل على هذا ما دعا إليه القرآن الكريم في كيفية محاورة الآخرين أو دعوتهم أو مجادلتهم؛ قال تعالى: "اذهبا إلى فرعون إنه طغى فقولا له قولا ليّنا لعله يتذكر أو يخشى"[١١].

وقال تعالى على لسان موسى عليه السلام: "وأخي هارون هو أفصح مني لسانا فأرسله معي ردءًا يصدّقني إني أخاف أن يكذّبون"[١٢]. وقال تعالى: " وجادلهم بالتي هي أحسن"[١٣]، وقال: " وقل لعبادي يقولوا التي هي أحسن"[١٤]، وقال: "ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن"[١٥].

من كل هذه الأمثلة يتبين جليا أنه إذا كانت اللغة في جوهرها وسيلة من وسائل التواصل المختلفة– وهي أهمها على الإطلاق – فإن حسن الصوت وحسن الأداء يصلان ما بين النفس والكلمة وما بين الإنسان والحياة[١٦].

وقد كان المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي يتواصل بلغة عربية تجمع بين الشعر والنثر اللذين يمثلان الكلام الذي لا يخرج عن أن يكون تركيبا معينا لنماذج من الأوزان الموسيقية بينها توافق في الجرس والنغمة والانسجام أي أنه يتركب من وحدات تتشابه وتختلف، وتتكرر وتتناظر، ويتألف من مجموعها ما يمكن تسميته قطعة موسيقية[١٧].

يقول الجاحظ: "...اعلم لو أنك اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر، ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام"[١٨].

وهو ما يستشف منه أن العرب الأولين كانوا يحفلون كثيرا بالعنصر الموسيقي، ولم يكن ذلك عندهم من قبيل الترف وإهدار الطاقات وإنما عدوه وسيلة فعالة من وسائل الاتصال والتبليغ، إذ به يؤثر في المتلقي فينفعل وتتحرك مكنوناته فينصاع لذلك العمل الفني وينجذب إليه.

وذكر الموسيقى والوزن يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع موضوع دراستنا.

تعريف الإيقاع:

يذهب أبو حيان التوحيدي إلى أنه "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[١٩]. أو أنه "... تواتر الحركة النغمية وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية"[٢٠]. أو "هو التوازن الناشئ عن تقارب الشبه بين المسافات الفاصلة بين كل نبر ونبر، وهذا التوازن هو مصدر رشاقة الأسلوب وسبب قوي من أسباب ارتياح النفس له"[٢١].

وتجدر الإشارة إلى أن الباحثين أدركوا وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة[٢٢]. فهو من هذه الناحية سمة من سمات الحياة بل هو الحياة نفسها – كما يقولون – يدركه الإنسان في مهده عندما تأخذه أمه لينام أو ترقصه ليكف عن البكاء، وقد أثبتت التجارب الطبية أن ضربات قلب الأم تمثل أول الإيقاعات التي يسمعها الطفل في بطن أمه، و بعد ولادته على صدرها، ونجد إحساسه بالأنماط الإيقاعية الأخرى تنمو معه تدريجيا قبل ولادته[٢٣].

وكما يشعر الإنسان بالإيقاع وهو جنين يدركه وهو طفل نائم على صدر أمه أو يرضع ثديها، وهو كذلك كبير وفي كل زمان ومكان، إذ كل شيء في الوجود يتحرك سواء أكان ذلك حول نفسه أم حول غيره، مستقلا أم تابعا، ولننظر إلى الأجرام السماوية وإلى الطبيعة من حولنا وإلى أعضاء أجسامنا وإلى طريقة التنفس ودوران الدم فيها وما إلى ذلك نجد كلا يتحرك وفق إيقاع معين[٢٤]. ومن ثم لا عجب أن يلحظه كل إنسان في فنونه التعبيرية شعرا كانت أم نثرا، ومنه كلام العرب الذي إذا استمعنا إليه متصلا أحسسنا بتشابه كميات المسافات بين نبر وآخر، أو بتقاربها، وهو ما يمنح الأذن إحساسا بالإيقاع[٢٥]. ذلك أن العرب أمة شعر بالدرجة الأولى – فهو ديوانهم –

والموسيقى والإيقاع من مقوماته الأساسية وخاصتان تمييزيتان له، بهما يؤثر في نفوس المتلقين وبدونهما لا معنى لوجوده[٢٦]. ولذلك يصعب فصلهما عنه وتناوله بصورة مستقلة عنهما.

إن للإيقاع لذة، ولذته لا تظهر في السمع والفم بقدر ما تظهر في إحساس المتلقي بتحقق التلاؤم والتطابق بين الأنغام والكلمات والمعاني التي تنفذ - من دون شك - إلى قلبه وتهز أعماقه[٢٧]. يقول أدونيس: "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[٢٨]. ويقول آخر: "إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي والتأثير (Burton) وورد عن بيرتون المتزايد، والمتانة والمهابة، وخفة السمع، والسرعة والاسترخاء أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر"[٢٩].

نستنتج مما ذكر أن الإيقاع مثير للاستجابة للصوت والصورة والانفعال والفكرة، و هو من هذه الناحية ليس مجرد حقيقة سيكولوجية فحسب وإنما هو عنصر إبداعي كبقية العناصر الإبداعية الأخرى. وينطوي على بعد نفسي إبلاغي مؤثر سهل المرور إلى الجانب الآخر حيث المتلقي[٣٠]. إنه موجود عند الشاعر والموسيقي والراقص ويقوم على مبدأ النظام والتناسب[٣١]. كما أنه في حقيقة أمره ليس مادة وإنما هو إحساس تجسده المادة التي يرتبط بها فيتخذ شكلا ماديا، وهو في الشعر والنثر متمثل في الحركات اللفظية وفي الموسيقى مجسد في الحركات الصوتية، وفي الرقص متمظهر في الحركات البدنية، إنه من هذه النواحي كلها بمثابة الظرف أو الوعاء أو القالب للحركة اللفظية والصوتية والبدنية، فيظهر بذلك للحس، ويشعر الإنسان معه باللذة والجمال، وأي خلل يصيبه يترتب عليه فساده ويحل محله ما يمكن تسميته بالاضطراب[٣٢]. كما أن أي تغير فيه أو تنوع يترتب عليه تغير العاطفة والفكرة بل والصورة والإحساس كذلك[٣٣].

وانطلاقا مما توصل إليه العلماء من أن للحياة الاجتماعية والبيئة الطبيعية تأثيرا على لغة الإنسان يظهر في ألفاظه وكلماته وأساليبه، يقتضي منطقيا أن تغير إيقاع الحياة ومقتضيات التعبير تفرض على الشاعر أو المتكلم التأقلم معها صوتا وأسلوبا ومعنى. والمطلع على تراث العرب الأولين يجد أغلب مظاهر عقليتهم محصورا في أدبهم أي في اللغة والشعر والأمثال والقصص[٣٤]، وهي نتيجة منطقية لحياتهم الاجتماعية وصورة صادقة لبيئتهم الطبيعية[٣٥].

وهي - كما يبدو - مظاهر، للإيقاع فيها حضور قوي، فهم يعتمدون على المنطوق أكثر من المكتوب نظرا لطابع الأمية المتفشي فيهم من ناحية وبساطة وسائل الكتابة والتدوين وندرتها من ناحية ثانية، ولذا نقرأ عنهم تميزهم بآذان موسيقية وإحساس مرهف جعلهم بفطرتهم يحسون بموسيقية الكلام أيا كان نوعه، ويتفننون "في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وبراعتهم في ترتيبها وتنسيقها، والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية"[٣٦]؛ ولذلك نجدهم كثيرا ما يتبارون ويتفاخرون في قول الكلام المؤثر في السامع ويمدحون شدة العارضة[٣٧]، وقوة المنة[٣٨] وظهور الحجة وثبات الجنان والتفوق على الخصم ويهجون بخلاف ذلك[٣٩].

وأورد الجاحظ أمثلة شعرية كثيرة يستدل بها في هذا المجال من ذلك قول أحدهم (طويل):

سل الخطباء هل سبحوا كسبحي ❊ بحور القول أو غاصوا مغاصي

لســاني بالنـثـيـر[40] وبالقــوافي * وبالأسـجاع أمهـر في الغواص[41]
من الحـوت الذي في لـج بحـــر * مجيد الغوص في لجج المغاص[42]

و هـو مـا يوحـي بـأن العـرب كانت تنتقي أصوات الألفاظ وتحسن سبكها والتأليف بينها وكذلـك التراكيـب، مراعـية التنسيق الصوتي فيها والانسجام وذلك أفاد منه اللغويون والنحاة كثيرا فهـذا الخلـيل بـن أحمـد الفراهـيدي يضـبط ألفاظ اللغة – أسماء كانت أم أفعالا– في قوالب صرفية ذات إيقـاع موسيقي مضبوط ودقيق لا يحيد عنه متكلم اللغة، فما دل مثلا على الفاعلية من الثلاثي المجـرد يكـون دائمـا عـلى وزن (فـاعل) ومـا دل عـلى المفعولـية مـن (اسـتفعل) يكـون عـلى وزن (مسـتفعل)، ومـا دل عـلى جمع العاقل من (افتعل) هو على وزن (مفتعلون)[43]. ولعل هذا كان من الأسـباب الـتي اهتدى بها إلى ضبط أبيات الشعر بالأوزان متخذا الأساس الصوتي بناء. و لا عجب في ذلـك فاللغـة العربـية لغـة إيقاعـية تقـوم عـلى مـبدأ المقـاطع الـتي نـلمح من خلالها تناسبا بين الصوامت والصوائت، سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى التراكيب في المنظوم والمنثور.

وقـد بلـغ أثـر العامل الموسيقي فيها أوجَهُ في طورها الجاهلي وفي طورها الإسلامي[44] الذي لم تخـل قـراءة القـرآن الكـريم مـن الطـابع الإيقاعي والنغمي فيه، فقد ورد أن هناك أقواما ابتدعوا أصـوات الغـناء المصـحوبة بالتطريب عند قراءتهم للقرآن، من ذلك أنهم وضعوا بعض المدود في غير مواضـعها، وزادوهـا في أمـاكن لا يجيزها الأئمـة، ومن أمثلة ذلك تغنيهم بقوله تعالى: "أما السفينة فكانت لساكين يعملون في البحر"[45] نقلا عن تغنيهم بقول الشاعر (بسيط):

أما القطـاة فإني لسـت أنعتها * نعـتًا يوافق عندي بعض ما فيها[46]

كمـا أن العروضـيين اسـتعانوا بالطـابع الإيقاعي للآيات القرآنية في تعليم بحور الشعر لطلبتهم نحو البحر الطويل:

فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن * فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر[47]

والبحر المديد:

فـاعـلاتن فـاعـــلـن فـاعـــلاتـن * تلك آيــات الكتــاب الحـكــيم[48]

والبحر السريع:

مســتفعلن مســتفعلن فـاعـــلـن * يا أيهـا النـاس اتـقــوا ربـكـم[49]

وامـتد هـذا الأثـر إلى العصـر الحديـث وصـار سمة أسلوبية في نثر بعض الأدباء الكبار على غـرار مـا نجده عند طه حسين-من ترديد للألفاظ وتكرار للعبارات تتوازى فيها الكميات الإيقاعية، وكان يستحسن ذلك ويتلذذ به[50].

أنواع الإيقاع:

للإيقاع عند العرب نوعان: إيقاع داخلي وإيقاع خارجي.

– فـالداخلي يعـرف بجـرس اللفظ المفرد أو ما يطلق عليه البلاغيون بـ(فصاحة المفرد) وله وقع كبير على النفس لما له من ارتباط قوي بالدلالة والإيحاء.

– أمـا الخـارجي فيقصـد بـه الموسـيقى الـناتجة عن ارتباط الألفاظ وتآلفها وتناسقها. ومن هذين الإيقاعين يتولد الإيقاع العام للنص الإبداعي شعرا كان أم نثرا[51].

١) – الإيقاع الداخلي للكلمة:

لم يعـن الشـعراء بإيقـاع القافية والوزن في قصائدهم فقط بل عنوا كذلك بالإيقاع الداخلي في صـياغتهم، فجـاءت ألفـاظهم منسـجمة ومتناسـقة يأخذ بعضها برقاب بعض، ولم يكن ذلك سهلا علـيهم مثـلما قـد يتصوره بعض الناس، وإنما كان يستهلك من أعمارهم أياما وشهورا، و كان منهم

من لا يخرج قصيدته إلى الناس حتى يحول عليها الحول وهو يجتهد في تصحيحها وتنقيحها وتهذيبها كزهير والحطيئة مثلا[52]. وإذا أنعمنا النظر في مفردات اللغة العربية وجدنا فيها أكثر من عنصر واحد يجعل من الإيقاع الداخلي للكلمة أعمق تأثير في النفس من ذلك:

أ-الصوت وأثره الموسيقي:

لا يخلو حرف من أحرف الكلمة من صوت وموسيقى خاصة به وهو بهذه الخاصية يأتلف مع أصوات ويختلف مع أخرى، وهو أمر يحتم على المتكلم اختيار المؤتلف ورصفه جنبا إلى جنب سعيا للحصول على لفظ مستساغ يقع من النفس موقعا حسنا[53]. وقد كان للخليل بن أحمد فضل السبق في هذا المجال، إنه اللغوي النحوي العروضي الذواقة، عرض حروف العربية حرفا حرفا وأبنية كلماتها بناء بناء مشيرا إلى الشروط والأسباب والمعايير التي بها تعرف الكلمة العربية من غيرها، من ذلك أنه ذهب إلى أن لكل حرف من حروف الهجاء طبيعة نغمية خاصة، بفضلها يحسن بناء لفظة أو يقبح بصرف النظر عن مخرج صوته، فالعين والقاف على سبيل المثال "لا تدخلان في بناء إلا حسّنتاه لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا فإذا اجتمعا أو أحدهما في بناء حَسُنَ البناء لنصاعتهما"[54]. فربط بين الطبيعة النغمية للصوت وبين وقع جرس اللفظة على السمع والنفس معا. ويبدو أنه أثر تأثيرا واضحا فيمن جاء بعده من البلاغيين، فقد تطرقوا إلى هذا بكيفية مماثلة أو تكاد كحازم القرطاجني[55] وابن الأثير[56] على سبيل المثال. فلو أخذنا مثلا كلمة (ملع) وجدناها غير منسجمة الأحرف بهذا الترتيب وينبو عنها الذوق السليم في حين إذا عكسنا أحرفها صارت (علم) وهي كما يبدو منسجمة حسنة لا مزيد على حسنها[57].

وما قيل عن الحروف يقال عن الحركات المرافقة لأحرف المد (الألف والياء والواو) وهي الفتحة والكسرة والضمة، إنها أبعاضها كما يقول ابن جني[58]. ومن الطبيعي أن يكون لكل منها جرسها الخاص وموسيقاها التي تزيد في تحسين جرس اللفظ أو تقبيحه مثلما ذهب إلى ذلك بعض المعاصرين ممن تناولوا هذا الموضوع بالدرس[59]. ولعلهم تأثروا في ذلك بالبلاغيين والنقاد القدامى الذين مايزوا بين الحركات ثقلا وخفة – على غرار فعلهم مع الحروف – فما كان خفيفا على السمع كالفتحة والكسرة حسن لفظه وما كان خلاف ذلك كالضمة قبح لفظه[60].

وما تجدر الإشارة إليه أنهم لم يتناولوا في هذا الموضوع أجراس الحروف والحركات وتأثيرها الموسيقي بمعزل عن مخارجها لما لهذه الأخيرة من دور في ثقل الحرف وخفته، فقد تناول الخليل بن أحمد ذلك بدقة حين تطرق إلى الحروف العربية، وصرح بأن بعضها أسهل على اللسان والنطق من بعض، وذكر حروف الذلاقة والحروف الشفوية بأنها سهلة النطق ولهذا كثرت في أبنية الكلام العربي، بل بها تعرف الكلمة العربية من غيرها[61].

وقد أكد هذا، الدرس الصوتي الحديث حين أشار علماء الأصوات إلى أن الإنسان عند النطق بالحرف يحتاج إلى مجهود عضلي تشترك فيه مجموعة من العضلات والأوتار والأعصاب، وهو ليس واحدا، وإنما يختلف من صوت إلى آخر، فما يخرج من الحلق يتطلب جهدا أكبر مما يخرج من الفم أو الشفتين. ولما كانت النفس البشرية تميل بطبعها إلى الاقتصاد في المجهود للوصول إلى غرضها، فإنه متى تحقق لها ذلك شعرت باللذة، والعكس بخلافه، فهي تنفر من بعض الحروف لثقلها في النطق وتحميل المتكلم بعض المشقة.

إننا لو أخذنا الهمزة مثلا وجدناها "من أشق الحروف وأعسرها حين النطق، لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق، ومثل الهمزة في المجهود العضلي، القاف وكذلك أحرف الإطباق وهي: الضاد والصاد والطاء والظاء، فكل هذه تتطلب للنطق وضعا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة"[62].

وفي هذا السياق ورد قول الجاحظ: "... وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة (...) وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[٦٣]. واستدل على هذا بأمثلة كثيرة يطول ذكرها في هذا المقام[٦٤]. وعلى هذا ذم البلاغيون والنقاد الشعر الذي يتضمن ألفاظا غير محببة للنفس لغرابتها أو لوحشيتها أو لثقلها، من ذلك أنهم عابوا على المتنبي استعماله مفردات ينبو عنها السمع ولا يستسيغها نحو قوله في مدح سيف الدولة الحمداني (متقارب):

مبارك الاسم أغر اللقب ❊ كريم (الجِرِشّى)[٦٥] شريف النسب

فكلمة (الجرشى) في البيت من الألفاظ غير المحببة إلى النفس لأن فيها تأليفا يكرهه السمع، وينفر منه فجاءت وكأنها غريبة عن البيت وأقحمت فيه إقحاما، فثقلت وأثرت سلبا على القيمة الإبلاغية فيه[٦٦].

ومن ثم شبهوا جري الألفاظ من الأسماع مجرى الصور من الأبصار[٦٧]. وهو ما يوحي بأن العملية الإبلاغية لا تقوم على السمع فقط، من حيث هو مقياس لتذوق نغم الألفاظ وإيقاعها، وكشف البعد الجمالي والإبلاغي فيها وإنما تقوم على مشاركة بقية الحواس على اعتبار أنها أساس الذوق الفني، فكل حاسة تتقبل ما كان موافقا لما طبعت له. ولذلك لم يجانبوا الصواب عندما قرروا أن "النفس تقبل اللطيف وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقذي القبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر للمنتن والفم يلتذ بالحلو ويمج المر، والسمع يتشوق للصواب الرائع وينزوي عن الجهر الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن"[٦٨].

ب- البعد الإيحائي للموسيقى الداخلية للكلمة:

لكل كلمة بعد إيحائي إبلاغي يدل على معنى بذاته، وطالما هي تعبير عن صورة ذهنية سمعية فإنها بإيقاعها الموسيقي قادرة على إثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقي فيدرك معنى الكلمة من خلال سماع جرسها وإيقاعها الداخلي من دون أن يكون له علم مسبق به، أي يمكننا معرفة معاني الألفاظ أو الكلمات من خلال موسيقاها وهو ما يُدعَى عند البلاغيين بالوهبة الموسيقية للألفاظ[٦٩]. كالحفيف لصوت الأغصان عندما يلامسها الهواء والخرير لصوت الماء عندما ينساب في الجدول بين الصخور وما إلى ذلك.

وإدراك دلالات الألفاظ من خلال أصواتها وأجراسها أمر شائع عند العرب حتى ولو كانت المفردات من الدخيل، وقد أورد السيوطي في المزهر تحت عنوان"المناسبة بين اللفظ ومدلوله" أن هناك من العرب من كان يدرك تلك المناسبة، فقد سئل أحدهم – على سبيل المثال – عن معنى (أذغاغ)[٧٠] قال: أجد فيه يبسا شديدا وأراه الحجر[٧١].

ولم تغب هذه الظاهرة عن قدماء اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب، فقد كان لديهم إحساس قوي بإيقاع اللفظ وجرسه وموسيقاه، حتى إن نغمة اللفظ كانت تنقل إلى أذهانهم صورة من الصور التي تتعادل معها، مما دعاهم إلى التأكيد على الربط بين إيقاع اللفظ ومدلوله وصوره الإيحائية، فالألفاظ عندهم تجري في السمع مجرى الصور في البصر. وقد استشهد ابن الأثير لأجل هذا بألفاظ أبي تمام والبحتري وعدَّها عند الأول لقوة جرسها بمثابة المحاربين الأشداء الذين جمعوا أسلحتهم وأعدوا العدة لمواجهة العدو، أما عند الثاني فهي بمثابة نساء حسان عليهن غلائل[٧٢] مصبغات وقد تحلين بأصناف وألوان من الحلي نظرا للطافة ألفاظه ورقتها[٧٣].

وكل هذا وما يشبهه ساعد بعض اللغويين القدماء والمحدثين في أبحاثهم عن أصل اللغات، فابن جني مثلا يذهب في بعض آرائه إلى أن أصل اللغة مستخرج من أصوات موجودة في

الطبيعة، كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار وصهيل الفرس وما أشبه ذلك وهو عنده مذهب صالح ومتقبل"[74]. ولم يتوقفوا عند هذا الحد وإنما تعدوه إلى الربط بين الصيغة وما لها من دلالة إيحائية معنوية بغض النظر عن طبيعة الأصوات التي تتألف منها فقد أشاروا إلى أن لكل صيغة من صيغ الزيادة دلالة معنوية إيحائية عامة، تختلف عما للأخرى؛ من ذلك ما ذكره سيبويه من المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني نحو: النزوان[75] والنقزان[76] والغليان والغثيان واللمعان والوهجان، فهي كلها تأتي للاضطراب والاهتزاز والحركة وعلى وزن الفعلان[77].

وبدهي أن تختلف الدلالة التصويرية الإيحائية للألفاظ عند المتلقي والمبدع على حد سواء، وذلك لاختلاف الإطار الذوقي العام والخبرات المكتسبة عند كل منهما[78].

٢) – الموسيقى الخارجية:

ما دامت اللغة العربية لغة موسيقية – وذلك من منظور كثير من الدارسين – وأنها اكتسبت هذه الصفة منذ أقدم عهودها أو أقدم نصوصها[79] فإن تناول البلاغيين لم يتوقف عند حد الإيقاع الداخلي للمفردة فحسب وإنما تعداه، إلى الإيقاع الخارجي، حالة كونها مع مثيلاتها لتأليف بيت شعري أو مقطع أدبي، وعلى رأس هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي لا يرى الفصاحة في اللفظ المفرد بقدر ما يراها فيه وهو ينتظم في سياق من الألفاظ، فمنه يستمد – من وجهة نظره – قوته وفصاحته الفعلية، بمعنى أن فصاحة اللفظ تكمن في موقعه مع باقي الألفاظ وليس فيه وحده، يقول: "... فقد اتضح إذًا اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضلية وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[80]. يعني أن للفظ المفرد فصاحة وتأثيرا إبلاغيا أقل بكثير مما لو كان مع غيره من الألفاظ منتظما في سياق شعري أو نثري حيث تزداد قوة التأثير في نفس المتلقي فهما وطربا وقبولا وبخاصة إذا كان النص شعريا فإن إيقاعه – على رأي ابن طباطبا– يحل العقد ويسل السخائم[81] ويشجع الجبان[82]، وهو ما يعني أنه يؤدي دورا أساسا في الإثارة والإبلاغية.

ولعله السبب الرئيس الذي نال به حصة الأسد دون سائر الأساليب والفنون الأدبية الأخرى. يقول ابن طباطبا: " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه"[83].

مضمون هذا الكلام أن الإيقاع الخارجي في الشعر المتمثل في الوزن والمعنى وعذوبة اللفظ، عامل مهم بل أساس في إعطاء النص الشعري بعدا إبلاغيا يهز النفس ويطربها ويزودها بطاقة تخييلية[84]. وتجدر الإشارة إلى أن الطبيعة الإيقاعية في الشعر ليست واحدة وإنما لكل وزن شعري إيقاعه الخاص الذي يعبر به عن الجو النفسي ويوحي به، يقول حازم القرطاجني: " وأوزان الشعر منها سبط[85] ومنها جعد[86] ومنها ليّن ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها"[87].

يعني بهذا أن تعدد إيقاع الشعر يخضع لتعدد أغراضه وتعدد أغراضه يخضع للجو النفسي للشاعر من ناحية وللموقف من ناحية ثانية؛ ولذا نجد من الشعر ما قصد به الجد والرصانة، ومنه ما قصد به الهزل والرشاقة، ومنه ما قصد به البهاء والتفخيم، ومنه ما قصد به الصغار والتحقير، ومن ثم تطلبت تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس[88].

من ظواهر الإيقاع القولي العام:

إذا تصفحنا الإيقاع في كلام العرب شعره ونثره وجدناه لا يخلو في أغلب الحالات من ظواهر تسمه بخصائص مميزة تستحسنها الطبائع والنفوس. من هذه الظواهر التوازي والتوازن والتعادل والتكرار... لما لها من أهمية ودور نفسي، ولذا شاعت عند الشعراء والكتاب ومن في منزلتهم، فهي في الشعر تظهر في تكرار الوحدة أو الوحدات الإيقاعية في الفقرتين أو الفقرات الموقعة المتعادلة، أو في أبيات القصيدة الواحدة. وفي النثر تظهر فيما اصطلح على تسميته بالكلام المزدوج والمسجوع والمجنس، وهي مسائل نجدها في مؤلفات البلاغيين عند حديثهم عن المحسنات اللفظية في علم البديع.

ويبدو أن ظاهرة توازن الفقرات المسجوعة وتوازيها أكثر ما تكون في السجع، ولعلها العنصر الجوهري فيه[89]. إذ الأصل فيه الاعتدال في مقاطع الكلام وهو – أي الاعتدال – مطلوب في كل شيء والنفس تميل إليه بطبعها وتتشوق إليه[90]. يقول ابن الأثير في هذا الموضوع: "وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه"[91]، ويشير إلى أن السجع يكثر في القرآن الكريم كثرة تأتي فيها بعض السور مسجوعة كلها[92]. و لأجل ذلك ثبت أن الكلام المسجوع أفضل من غير المسجوع[93].

كما خصص الجاحظ لهذه الظاهرة الشائعة في الأداء الكلامي عند العرب الأولين أكثر من موضع في كتابه البيان والتبيين[94]. نقتطف أمثلة منها لتبيين بعض ما كان يدور على ألسنتهم من أسجاع – سواء لدى الرجال أم لدى النساء – ولا نعدم بقاءه إلى اليوم في كلامنا. من ذلك أن أعرابيا وصف رجلا، فقال: "صغير القدر، قصير الشبر[95]، ضيق الصدر، لئيم النجر[96]، عظيم الكبر، كثير الفخر". وسأل آخر رسولا قدم من أهل السند: "كيف رأيتم البلاد؟" قال: "ماؤها وشل[97]، ولصها بطل، وتمرها دقل[98]، إن كثر الجند بها جاعوا وإن قلوا بها ضاعوا".

ومما أورده كذلك: أنه "قيل لصعصعة بن معاوية: من أين أقبلت؟ قال: من الفج العميق. قيل: فأين تريد؟ قال: البيت العتيق. قالوا: هل كان من مطر؟ قال: نعم، حتى عفى الأثر وأنضر[99] الشجر، ودهدى[100] الحجر".

إن هذه النصوص وما يشبهها تؤكد أنهم كانوا يستحسنون السجع ويفضلونه على ما سواه، لما فيه من مزايا لا توجد في غيره، فقد " قيل لعبد الصمد بن المفضل بن عيسى الرقاشي لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[101].

وكما ولعوا بتكرار الإيقاع المتوازن في الفن القولي ولعوا فيما سموه بالجناس، وهو من المحسنات اللفظية ويقوم على تكرار اللفظة مع اختلاف المعنى[102]. واهتموا كذلك بما اصطلحوا عليه بـ(التصدير أو ردّ أعجاز الكلام على صدوره) وهو نوع من تكرار النغم الإيقاعي وورد في كلام العرب بنوعيه: الشعري والنثري؛ ففي الشعر نحو قول الأقيشر الأسدي (طويل):

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه * وليس إلى داعي الندى بسريع

وقول الخليع الدمشقي (كامل):

سكران: سكر هوى وسكر مدامة * أنى يفيق فتى به سكران

وقول صمة بن عبد الله القشيري الملقب بالحماسي (وافر):

تمتع من شميم عرار[103] نجد * فما بعد العشية من عرار[104]

إن ترديد الكلمات: (سريع وسكران وعرار) على مستوى صدور الأبيات وأعجازها يوحي بأن الشعراء وجهوا عنايتهم إلى ترديد النغم الإيقاعي نفسه، وهو ما لا يخلو من موسيقى تطرب لها نفس العربي وتستمتع بها أذنه.

أما في النثر فقد ورد في القرآن الكريم كقوله تعالى: "وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه"(١٠٥). و قوله تعالى: "لا تفتروا على الله كذبا فيُسْحِتَكُمْ بعذاب وقد خاب من افترى"(١٠٦). وقوله: "انظر كيف فضّلنا بعضهم على بعض وللآخرةُ أكبر درجاتٍ وأكبرُ تفضيلا"(١٠٧).

كما ورد في أقوالهم نحو: "الحيلة ترك الحيلة" ونحو: "سائل اللئيم يرجع ودمعه سائل"(١٠٨).

ولا نعدم في هذا المجال أن الاتباع من الظواهر اللغوية التي لها علاقة بالتركيب الصوتي ومن ثم فهو مظهر من مظاهر تحقيق الإيقاع وتجسيده في الأداء الكلامي عند العرب الأولين، ولذلك كثر في استعمالهم(١٠٩) فقد سئل بعضهم عن سر وجوده في كلامهم، فقال: "هو شيء نتد(١١٠) به كلامنا" نحو قولهم: ساغب لاغب(١١١) وهو خبّ ضبّ(١١٢) وخراب يباب، وقد شاركت العجم العرب في هذا الباب(١١٣).

الناظر في هذه الألفاظ وما يماثلها يستنتج أن الإتّباع إنما استعمله العرب لتوكيد الكلام. ولعله أهم وظائفه. ومثله ما يدعى بالازدواج أو المزاوجة بين كلمات تتجانس مبانيها وتتكافأ مقاطعها ومعانيها، من ذلك قولهم: القلة ذلة والوحدة وحشة، واللحظة لفظة، والهوى هوان، والأقارب عقارب، والمرض حرض، والرمد كمد، والعلة قلة، والقاعد مقعد.

هذه الأمثلة وما في منزلتها كانت العرب كثيرا ما تراعيها في العدول بالكلمات عن موازينها المألوفة لاقترانها بما يناظرها في الوزن، ولأجل ذلك اغتفر فيها مخالفة القياس(١١٤).

ومنه نخلص إلى أن المنشأ النفسي لميل العرب للإيقاع المتوازن وشيوعه في الفن القولي بشكل لافت إنما هو التركيب النفسي للشخصية العربية القديمة التي طبعتها حياة الصحراء القاسية والرتيبة، حيث لا جديد في مشاهدها التي تتكرر كل يوم، فأثر ذلك في ذوقها وحسها حتى ظهر في فنها(١١٥)، على مستوى الألفاظ والمفردات ممثلا في تناسب السواكن والحركات، والحركات والسواكن، والطول والقصر، وظهر على مستوى العبارات المركبة ممثلا في التناسب الذي يحققه السجع والازدواج والإتّباع والتكرير... وما إلى ذلك وكلها ظواهر إيقاعية نالت من اهتمام العرب بها الشيء الكثير.

الهوامش :

(١) ينظر: الدلالة الصوتية لكريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية ط ١ ، ١٩٩٢ ص٧ وما بعدها.

(٢) سورة البقرة: ٩٣.

(٣) سورة القصص: ٧١.

(٤) ينظر: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت ١٩٨٢ ص١٠٧١ ، ١٠٧٢.

(٥) ينظر: الدلالة الصوتية، هامش ص١٠.

(٦) ينظر: الدلالة الصوتية ص١٤٩.

(٧) نفسه ص١٥.

(٨) هي جارية الخليفة الوليد بن عبد الملك، ثم آلت بعد وفاته إلى أخيه سليمان بن عبد الملك.

(٩) هو مغني سليمان بن عبد الملك ونديمه وسميره.

(١٠) ينظر: العقد الفريد لابن عبد ربه، شرح وضبط أحمد أمين وآخرين دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٢ ، ٦\ ٦٦-٦٩.

(١١) سورة طه: ٤٤.

(١٢) سورة القصص: ٣٤.

(١٣) سورة النحل: ١٢٥.

(١٤) سورة الإسراء: ٥٣.
(١٥) سورة العنكبوت: ٤٦.
(١٦) ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة لخالد سليمان، مجلة الآداب جامعة قسنطينة (الجزائر)، العدد ٤، ١٩٩٧ ص ٢٥٨.
(١٧) ينظر: فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك، دار الفكر بيروت ط ٧، ١٩٨١ ص٢٨٢، وينظر: اللغة الشاعرة لعباس محمود العقاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠ ص ٧، ٨.
(١٨) البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت (د.ت) ٢٨٨/١، ٢٨٩.
(١٩) المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية بمصر ط ١، ١٩٢٩ ص ٣١٠ وينظر المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السلجماسي تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط (المغرب) ص ٤٠٧.
(٢٠) المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية بيروت ط ٢ ؛ ١٩٩٩ ، ١٤٩/١.
(٢١) الفاصلة القرآنية بين المبنى والمعنى لعيد محمد شبايك، دار حراء، القاهرة ط ١ ، ١٩٩٣ ص ٧٠.
(٢٢) ينظر: التعبير الموسيقي لفؤاد زكريا، دار مصر للطباعة ط ١ ، ١٩٥٦ ص ٢٠ ، ٢١.
(٢٣) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥١، المتن والهامش.
(٢٤) نفسه ص ١٥١.
(٢٥) ينظر: الفاصلة القرآنية بين المبنى والمعنى ص ٧٠ ، ٧١.
(٢٦) ينظر على سبيل المثال: عيار الشعر لابن طباطبا العلوي تحقيق طه الحاجري، دار سعد زغلول، القاهرة ١٩٥٦ ص ٣. وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ط ٥ ، ١٩٨١ ص ١٧.
(٢٧) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية لسمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية بيروت، باريس ط ١، ١٩٩١ ص ٦٦، ٦٨. و ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٧٦ ص ٦٧.
(٢٨) مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ط ٤ ، ١٩٨٣ ص ٩٤.
(٢٩) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي لمحمد العبد، دار المعارف، مصر ط ١، ١٩٨٨ ص ٣٣.
(٣٠) ينظر: المرجع نفسه ص ٣٣ ، وينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٦٩.
(٣١) أي هو تنظيم زمني للحركة، ومن ثم فهو تنظيم زمني لحركة اللحن.
(٣٢) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥١ ، ١٥٢.
(٣٣) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص ٣٣.
(٣٤) وهذا لا ينفي معرفتهم بالأنساب والأنواء والسماء وبشيء من الأخبار والطب، وهي لبساطتها لا ترقى إلى تمثيل عقليتهم تمثيلا حقيقيا خلافا للشعر والنثر.
(٣٥) ينظر: فجر الإسلام لأحمد أمين، دار الكتاب العربي بيروت ط ١٠ ؛ ١٩٦٩ ص ٤٦ وما بعدها. والشعر الجاهلي لعبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت ١٩٨٦ ص ٦٩ وما بعدها.
(٣٦) لغتنا الجميلة لفاروق شوشة، مكتبة مد بولي، القاهرة (د.ت) ص ١٦٥.
(٣٧) العارضة: هي هنا القدرة على الكلام.
(٣٨) المنة: هي هنا إما القوة وإما القلب، فتصير قوة المنة تعني قوة القلب.
(٣٩) ينظر: البيان والتبيين ١/ ١٧٦.
(٤٠) النثير: الكلام المنثور.
(٤١) لم يرد هذا فيما توفر لديّ من معجمات كالعين والجمهرة ولسان العرب ويبدو أن فيه شذوذا تصريفيا حيث صحت الواو، وقد ورد في القاموس المحيط (الغياص) بالياء المنقلبة عن واو لأجل الكسرة التي قبلها، والغياص والمغاص كلاهما يعني النزول تحت الماء.
(٤٢) ينظر: البيان والتبيين ١/ ١٧٩.
(٤٣) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥٢، وفقه اللغة وخصائص العربية ص ٢٨٠.
(٤٤) ينظر: عبقرية اللغة العربية لعمر فروخ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨١ ص ١٠٧.
(٤٥) سورة الكهف: ٧٩.
(٤٦) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥٣، ١٥٤.

(٤٧) سورة الكهف: ٢٩.
(٤٨) سورة يونس: ١.
(٤٩) سورة النساء: ١.
(٥٠) ينظر: نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى للبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر ١٩٨٤ ص ٤٥-٥٣.
(٥١) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٦٨، ٦٩.
(٥٢) ينظر: المعجم المفصل في الأدب لمحمد التو نجي، ١/ ٣٨٦، ٣٨٧.
(٥٣) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٦.
(٥٤) العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة ط ٢ إيران ١٤٠٩ هـ ١/ ٥٣. وينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية لمجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١، ١٩٨٤ ص ٤٧.
(٥٥) ينظر: منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية تونس ١٩٦٦ ص ٢٢٢.
(٥٦) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ١٩٩٥، ١/ ١٥٩، ١٦٠، ١٩٣، ١٩٤.
(٥٧) ينظر: المثل السائر لابن الأثير ١/ ١٥٩، ١٦٠.
(٥٨) ينظر: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط ٢، ١٩٩٣، ١/ ١٧.
(٥٩) ينظر على سبيل المثال: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٧، والأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ٤٩
(٦٠) ينظر: بعض الشواهد التي استدل بها ابن الأثير، في المثل السائر ١/ ١٩٣ وما بعدها.
(٦١) ينظر: العين، ١/ ٥٢، ٥٣.
(٦٢) موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٢، ٢٣.
(٦٣) البيان والتبيين ١/ ٦٦، ٦٧.
(٦٤) ينظر: المصدر نفسه، ١/ ٦٥ وما بعدها.
(٦٥) الجرشى: النفس، وهي من قبيح ألفاظ المتنبي.
(٦٦) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٠.
(٦٧) ينظر: المثل السائر ١/ ١٨١.
(٦٨) المرجع السابق ص ٧١.
(٦٩) ينظر: دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط ٤، ١٩٨٠ ص ٧٥ وما بعدها.
(٧٠) هي كلمة فارسية تعني الحجر.
(٧١) ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الجيل ودار الفكر، بيروت (د.ت) ١/ ٤٧.
(٧٢) الغلائل: جمع غلالة وهي شعار يلبس تحت الثوب.
(٧٣) ينظر: المثل السائر ١/ ١٨١، والإبلاغية في البلاغة العربية ص ٨٢.
(٧٤) ينظر: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت (د.ت) ١/ ٤٦، ٤٧.
(٧٥) النزوان: الوثب أو التفلت والسوْرة.
(٧٦) النقزان: الوثب إلى أعلى.
(٧٧) ينظر: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب بيروت ط ٣، ١٩٨٣، ٤/ ١٤، ١٥ والخصائص ٢/ ١٥٢، ١٥٣.
(٧٨) ينظر: دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس ص ٧٥ وما بعدها، والأسس النفسية للبلاغة العربية ص ٥٥، ٥٦.
(٧٩) المرجع نفسه ص ١٩٥.
(٨٠) دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٨ ص ٣٨.
(٨١) السخائم: جمع سخيمة وهي الحقد والضغينة.
(٨٢) ينظر: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دارالكتب العلمية بيروت ١٩٨٢ ص١٦
(٨٣) عيار الشعر، بتحقيق عباس عبد الساتر ص ١٥